



ARTE

Duke Ellington: la libertad de expresión

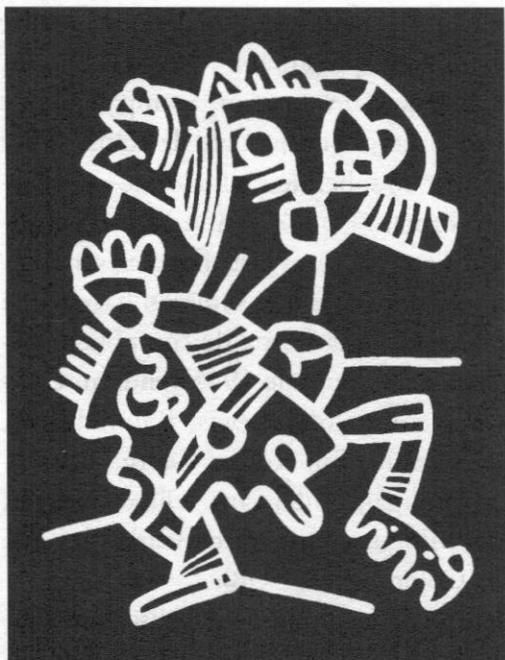
Luis Carlos Muñoz Sarmiento
Periodista

Si no fuera descabellado por obvio bastaría un solo nombre para referirse al piano en jazz: Edward Kennedy Duke Ellington, nacido en Washington D. C. el 29 de abril de 1899, la personificación de la orquesta de jazz, el hombre del mítico Cotton Club -lugar sobre el que Coppola hizo un filme en 1985-, en fin, el músico de quien en 1999 se celebran 100 años de su nacimiento y 25 de su muerte. El creador que producía obras colectivas sin perder jamás la individualidad, lo que le llevó a ser un líder sin par, casi "sin igual y siempre igual" (...), aun con su *alter ego* de por medio, Billy Strayhorn (1915-1967).

Duke, el creador del *jungle style*, junto a Bubber Miley y Joe Nanton -muertos muy jóvenes a los 29 y a los 42 años, respectivamente-, que tanta ira causó entre los intelectuales de la época, quienes jamás aceptaron a Duke en su feudo... uno de los cuatro estilos ligados a Ellington junto al mood -óiganse Ko-Ko, de 1940 (no KoKo de Ch. Parker), Take the A Train, 1941, Main Steam y Perdido, ambos de 1942- o período Strayhorn, Blanton, Webster (1939-45); al *concertante* (1945-54) o "del exotismo al impresionismo", período dividido en dos grupos: pequeñas obras instrumentales y para distintos solistas (*Trumpet no End*, 1946, *Transbluency*, 1947, *Happy Go Lucky Local*, 1954) y suites de largo aliento (*New World A-Comin'*, 1945, *Deep South Suite*, 1946, *Liberian Suite*, 1947, ésta por encargo del gobierno de Liberia); y, al *standard*, que se refiere a canciones populares o composiciones instrumentales muy conoci-

das, difundidas y utilizadas por los *jazzmen* como base para improvisar: *Harlem Air Shaft*, 1955, *Diminuendo & Crescendo in Blue*, en *Newport/56*, *And His Mother Called him Bill*, a la muerte de Strayhorn, y suites más amplias y ambiciosas: *Anatomy of a Murder*, música del filme homónimo de Otto Preminger, 1959, Peer Gynt, de Edvard (sic) Grieg, 1960, Cascanueces, de Tchaicovski, 1960. Período, éste, situado entre 1955 y 74 al que también se le conoce como "la puesta al día" por cuanto constituye, de un lado, una síntesis de su obra anterior y, de otro, nuevos hallazgos, como el de su iniciático viaje hacia la música sacra que lo llevó desde *In the Beginning God* hasta su serie de *Conciertos Sacros*, estrenados los dos primeros en las catedrales de La Gracia, de San Francisco, y de San Juan el Divino, de Nueva York, la más grande del mundo.

A esta época pertenecen también relevantes encuentros grabados con Ella Fitzgerald, la Reina del Scat, Louis -y no Louie, apodo que aborrecía- Armstrong, máximo cantante e instrumentista de la historia del jazz aun con su elogioso reconocimiento de Bix Beiderbecke ("Sí, ése era mi ídolo", *Revista Life*, Jun./66), Mahalia Jackson, la Reina del Gospel, Count Basie, otro noble del jazz y Rey sin corona del Swing, Charles Mingus, el chamán del contrabajo, Max Roach, el *comprometido* de la batería, Coleman Bean Hawkins, el primer gigante del tenor y "el más noble de los nobles sin título de su época" (dedicatoria de Stanley Dance en su libro *El mundo del swing*, Marymar, 1977), John Coltrane, el *tren* del

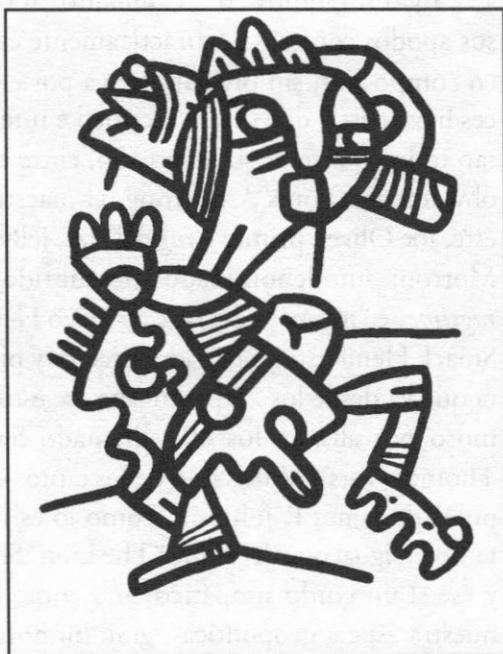


jazz, supremo sacerdote del saxo (como Monk del piano) e introductor de gritos, lamentos y quejidos que (como a K. Jarrett después) tanta incomprensión le costaron... y, Ray Brown, otro eximio contrabajista de sección rítmica del jazz. Asimismo, Duke Ellington participó, entre muchas otras, en películas de Martin Ritt (*Paris Blues*, 1961), Mike Bryan (*D. E. and his Orchestra*, 1962), Sidney Striber (*D. E. at the White House*, 1969, con motivo de su septuagésimo cumpleaños...)

Duke es desde luego mucho más que, como lo llamaron de gira por Brasil, el *Papa do Jazz*, de quien dijo el trompetista Miles Davis (1926-1991): "Creo que todos los músicos de jazz deberían reunirse algún día para arrodillarse a dar las gracias a D...uke." (Nat Hentoff, *el jazz es...*, Pomaire, 1982). Es también el precursor y maestro de los *backgrounds*, es decir, el acompañamiento que las distintas secciones instrumentales, unidas o separadas, al unísono o a varias voces, proporcionan al solista o cantante (al que quedan subordinadas), constituyendo así un enriquecimiento armónico y rítmico: en la música de las igle-

sias negras pueden considerarse a los *backgrounds* derivaciones orquestales del piano o de la guitarra o respuestas del coro a la voz del predicador: como en el clásico esquema africano-occidental de llamada-respuesta que, al trasladarse a los EE.UU. con los primeros esclavos negros, daría origen en el curso del tiempo a los *spirituals* y a los *gospelsongs* de las iglesias baptistas, metodistas y heterodoxas negras, género cuya división responde más a un recorte histórico, en parte artificial, que a características puramente musicales y cuya historia va del siglo XVIII hasta hoy e interactúa muy a menudo con las formas profanas, vocales e instrumentales.

En ese orden de ideas, Ellington fue pionero en utilizar un tema vocal a la manera instrumental y sin texto: la de Adelaide Hall en *Creole Love Call* y *Blues I Love to Sing*; de los espacios acústicos para grabaciones con gran orquesta (cosa normal al registrar ahora música de *big-bands*): en uno de ellos se grabó el solo del saxo alto Johnny Rabbit Hodges en el tema *Empty Ballroom Blues*. Como si lo anterior fuera poco, existen muchas piezas de Duke



en los últimos años veinte (*the Cotton club era*, la que va hasta 1931, cuando comienza a actuar en el Apollo Theatre y en el celeberrimo Savoy Ballroom, de Harlem, el “Hogar de los Pies Felices”, entre muchos otros sitios de *Swing* y con orquestas suyas de nombres distintos) en que aparece la *flatted fifth* o quinta disminuida, que llegaría a ser nota o intervalo característico del *bebop*, estilo que los historiadores sitúan, caprichosamente, entre 1945 y 55, año éste en que muere el perseguidor perseguido Charlie Bird Parker, el pájaro de más alto vuelo musical a quien no en vano Julio Cortázar le dedicó su relato titulado, precisamente, *El perseguidor...*

Además, con Harry Carney inició el papel del saxo barítono en la historia del jazz. Y, no en último lugar, Ellington se adelantó por décadas a todos los demás compositores del género en el sentido estricto del término: cabe mencionar aquí que, cuando a comienzos de los sesenta el ya citado S. Dance realizó una encuesta entre músicos para la revista *Metronome* sobre “el mejor compositor de canciones”, Ellington fue escogido por 13 de 28 músicos, de los cuales apenas seis votaron por George Gershwin... Por lo menos entre 1925 y 45, Dumpy o “Culibajito” -otro de sus apodos confesos- es prácticamente el único compositor, sin olvidar que ya por entonces hay artistas que crean, escriben e interpretan todo o parte de su repertorio, entre otros, obviamente, Louis Armstrong, el maestro de éste, Joe Oliver, primer *King* del jazz, Jelly Roll Morton, autodenominado “descubridor del *ragtime*” e “inventor del jazz”, y luego Fletcher Smack Henderson, olvidado director y pianista que ya desde los 20 practicaba ese estilo famoso por allá en los 40 y llamado *Swing*, Thomas “Fats” Waller, uno de los tantos discípulos de James P. Johnson, como lo es Duke también igual que de Willie “The Lion” Smith, y ése sí un gordo simpático -no como el de nuestra áspera geopolítica-, gran humorista y

comediante de la música popular que siempre “vivió la vida que amaba”, William Count Basie, heredero del anterior, acompañante de Joe Turner en el Sunset Cafe de Kansas City en los 30 y un soberbio exaltador de los recursos del formato grande (entre 14 y 16 músicos) mediante técnicas instrumentales modernas... y algunos más que supieron hacer de la improvisación una forma de componer “espontánea”. Después de 1945 vendrían compositores como John Lewis, Ralph Burns, Jimmy Giuffre, Bill Russo, George Russell, Gerry Mulligan, Gil Evans, Oliver Nelson, Charles Mingus y, entre otros, Carla Bley (de visita a Colombia en 1998).

Dentro de la monumental discografía de Ellington no pueden dejarse de citar títulos como *The Duke*, D. E. in Harlem, Duke Ellington, vol.1, 1916-29, *The beginning*, 1926-28, *Hot in Harlem*, 1928-29, *The works of Duke*, vols. 1-18, *The Complete Duke Ellington*, vols. 1-6, *The Duke Ellington Era*, 1940, vols. 1-2, su serie de Conciertos Sacros, uno de los trabajos más queridos por Duke, incluido el tercero o *Third Sacred Concert/ Majesty of God*. Tampoco, sus homenajes a personalidades musicales aun de su propia banda: Bill Robinson, Bert Williams, The Lion Smith, Cootie Williams, Jimmy Blanton... con quien tuvo la fortuna de contar entre 1939 y 41, año en el que enfermó gravemente de tuberculosis para morir al año siguiente con tan sólo 21 años de edad y quien apenas necesitó 24 meses para pasar al contrabajo de satélite a planeta. Por una imprecisión histórica se le atribuye a Duke, la primera grabación de *afrocuban jazz*, llamado de manera “impropia” (como el *sex-light-gate* Clinton-Lewinsky) *latin jazz*, por Caravan (1937), que figura a su nombre y que en realidad es composición original del trombonista puertorriqueño Vicente Martínez, más conocido como Juan Tizol (1900-1984); pero, ya en 1931 Cabell Cab Calloway (1907-1995) había prensado *Doin'*

the rumba, que involucraba este ritmo isleño. Cabe señalar, Calloway es el creador, a partir del argot *jive* de los músicos de la época, del primer y único diccionario *hipster* del mundo (1938), lenguaje retomado por los poetas *beat*, entre los 40 y 50, y luego por los *hippies* -viene de *hipster*- en los 60. Aparte de las ya citadas, entre las obras maestras cortas de Duke están *East St. Louis Toodle-Oo*, *New East St. Louis...*, *Creole Rhapsody*, *In a Mellotone*, *Blue Serge...* ésta última de su hijo Mercer.

El número de distinciones a Ellington, el más grande creador del jazz junto a Armstrong, durante más de 50 años resulta, como diría el crítico Ralph Gleason (ya fallecido), “casi grotesco”: 15 grados honoríficos de universidades gringas incluidas Harvard, Columbia y Yale; recibió las llaves de 18 ciudades tan distintas y distantes como Niigata y Amsterdam; París le honró con una medalla especial; fue recibido por la Reina Isabel II; primer músico de jazz que apareció en portada de Time (agosto/56); miembro de la Real Academia Sueca de Música y del National Council of the Arts, de EE.UU., al igual que (hecho insólito que, cabe decir, tiene huevo...) del Club Nacional del Buen Huevo, por decisión del Consejo Nacional de Avicultura y Huevos de su país; once premios Grammy -los mismos de Basie-

entre 1959 y 79, de ellos tres para la ya citada Anatomía de un Asesinato -escribió además para la serie de tv. Asphalt Jungle-; 77 premios de distintas revistas; el catálogo Schwann (abril/74) registró 72 álbumes de Duke en Música Grabada, pero absurdamente sólo incluyó uno en Compositores, campo en el que Ellington figura por derecho propio como uno de los gigantes de América -y con éste término no se alude a EE.UU. como en la habitual expresión chauvinista de políticos, militares y ciertos actores gringos o de extranjeros arrodillados- en jazz y del mundo en música popular, en la que Duke cuenta con cerca de 3.000 composiciones registradas y de la que, a propósito, no se entiende su empleo peyorativo: ¿hay acaso música **impopular** como frente a la **culta** puede haber **inculta**? Entonces, debe entenderse la música popular como aquella que “nos baña con imágenes de emoción y nos atrae hacia una plenitud de la cual nuestras vidas son sombras”, en expresión del escritor John Updike. Por las lógicas incongruencias de todo lo que se maneja con política en la vida, Duke debió luchar mucho tiempo, cómo no, sin olvidarse de la política, para ser admitido en la American Society of Composers, Authors & Publishers.

El número de distinciones a Ellington, el más grande creador del jazz junto a **Armstrong**, durante más de 50 años resulta, como diría el crítico **Ralph Gleason** (ya fallecido), **“casi grotesco”**: 15 grados honoríficos de universidades gringas incluidas Harvard, Columbia y Yale; recibió las llaves de 18 ciudades tan distintas y distantes como **Niigata y Amsterdam**; **París** le honró con una medalla especial; fue recibido por la Reina **Isabel II**; primer músico de jazz que apareció en portada de Time (agosto/56).

Algunos de aquellos galardones no estuvieron exentos de ironía ni de amargura sino, por el contrario, saturados de dolor: mientras 55.000 compatriotas suyos morían en Vietnam —la mayoría, hermanos de raza— y 500.000 desertores eran imperdonablemente imperdonados, medio pueblo vietnamita asesinado, desvalijado y en ruinas, todo ello con la complacencia del gobierno yanqui (a la postre justo perdedor frente a la dignidad que se debe oponer a toda infamia, a la eterna infamia del Poder...), Duke recibía del promotor principal de dicha guerra —junto a L. B. Johnson—, Richard Nixon, la máxima condecoración civil de los EE.UU., la Medalla de la Libertad: es probable que Duke, aun complacido por aquello de la vanidad, se burlara del sarcasmo...; lo propio, con leves matices distintos, había hecho el precitado LBJ otorgándole la Medalla de Oro del Presidente... honores que jamás recibió el coloso y difusor supremo del jazz, Louis Armstrong, el popular Satchmo.

Claro que Ellington también se hizo acreedor a gestos que no fueron propiamente distinciones: el comité del Premio Pulitzer, de 1965, cuando el “joven” tenía 66 años en el cuerpo, no en la cabeza, aun con la dimisión de dos de sus miembros como protesta, decidió no otorgar ningún premio en música ese año antes que dárselo a él, a un *nigger*... A pesar de todo, el humor de Ellington no dio espera: “El destino está siendo amable conmigo: no quiere hacerme famoso tan joven”. Quienes siguen creyendo que un artista debe ser aquél que cambie el mundo y no más bien el que a través de su obra puede ayudar a la gente a comprenderlo, a enseñarla a pensar, a procurarle vivir, recibieron de Duke el mentís más tenaz...

Contra el racismo, por ejemplo, Ellington escribió e interpretó en muchos países *Black, brown & beige*, obra que describe el proceso gradual de decoloración física y mental del afroamericano y que prefigura el colmo de la

michael-jackson-despigmentación, en los años 80; Harlem Air Shaft, que describe con agudeza de pintor y cineasta, a la vez, el vecindario del barrio neoyorquino y cuyos ecos se proyectan en *The boxer*, de Paul Simon; y, *New World A-Comin'*, creación que, con mucha de esa inocencia inherente a todo artista, abriga la utopía de un mundo futuro sin racismo: si Duke viviera... Tema en torno al cual había expresado, cuando algunas veces la opinión pública y la prensa negra consideraron que la ayuda de Duke a los movimientos civiles (liderados siempre por Martin L. King y Malcolm X, quienes para las infalibles matemáticas del crimen oficial no deberían llegar nunca a los 40 años...) no había sido la deseada: “La gente que piensa eso de mí no ha sabido escuchar nuestra música. Durante mucho tiempo la protesta social y el orgullo de ser negro han sido los temas más importantes de toda nuestra producción musical. En ella hemos venido hablando desde hace mucho tiempo de lo que significa ser negro en este país. Y jamás habíamos permitido que nos colocaran en una situación en que no nos trataran con respeto. (...) Y lográbamos nuestro objetivo. ¿Qué más podíamos haber hecho en esa época? Desde entonces, hemos hecho más beneficios que nadie para los grupos de defensa de los derechos civiles, pero para mí la mejor manera de ser eficaz sigue siendo a través de la música.” Pobre, aquél que todavía piense o crea que al auténtico artista, músico en este caso, le interesa la política.

Actividad, la música, sobre la que precisamente Duke no aceptaba categorías ni estilos por considerarlos más una limitación para el músico que un beneficio para el oyente, argumentando que la música contiene la posibilidad de una “comunicación universal”, sin necesidad de que se tenga que abusar de cursis canciones ni de efectos de virtuosismo. Lo mismo que pensaba frente al jazz y lo “moderno”: “La otra noche oí por radio a un

tipo que hablaba de jazz 'moderno'. Después pasó un disco para ilustrar lo que decía y en esa música había recursos que yo ya he oído usar en la década de los veinte. Esas palabras ampulosas como 'moderno' no significan nada. Todo el que ha tenido algo que decir en esta música, desde que empezó, ha sido individualista. Me refiero a músicos como Bechet, Armstrong, Hawkins. Lo que pasa entonces es que cientos de otros músicos empiezan a estar influidos por ese único hombre. Se alínean tras él y ahí tenemos lo que la gente llama una categoría. Pero yo no escucho preocupado de si es o no jazz 'moderno'. Escucho a los individualistas, como lo era Charlie Parker." Y ahí tenemos una radiografía de lo que la gente llama la esquematización del arte por los críticos. Ahí, también, Duke, sin ser extemporáneo ni extranjero y sin saber, quizás, pero haciéndolo, recuerda lo que dijera Sábato en aquella proverbial carta de Abbadón: "Es que para admirar se necesita grandeza. Y por eso al verdadero creador no lo reconocen sus contemporáneos sino la posteridad o, al menos, esa especie de posteridad contemporánea que es el extranjero".

Tiempo antes de morir el 25 de mayo de 1974, en un hospital neoyorquino, uno de los más grandes individualistas del jazz, Duke Ellington, afirmó: "Si el término 'jazz' signi-

fica algo, cosa que se podría objetar, significa lo mismo que significó para los músicos hace 50 años: libertad de expresión. Yo solía tener una definición, pero creo que ahora ya no tengo ninguna, salvo que diga que se trata de una música con un fundamento africano que surgió en un medio norteamericano". He ahí, sobre el tapete, una de las mejores definiciones, en realidad anti o no-definición, que se ha podido escribir acerca del jazz, una cortapisa a tanta verborrea, símbolo de sencillez y lección de sabiduría vital y musical.

Si alguien, excepto la de Frank Zappa respecto a la música en general: "Información no es conocimiento, conocimiento no es sabiduría, sabiduría no es verdad, verdad no es belleza, belleza no es amor, amor no es música. Música es lo mejor." (...) si alguien, se reitera, tiene una definición superior, que la lance... Probablemente no sea más que un eco de Duke (o de Frank), el hombre que hizo de su orquesta una voz -de la política un objeto a manipular que siempre manipula- y, desde luego, de la música su amante, como lo comprueba el título de su autobiografía, lo que ha hecho, a millares de seres, amantes del jazz: *Music is my mistress*... Afirmación que, sólo por generosidad del arte y no de la interesada política, todo el mundo puede hacer suya...

Santafé de Bogotá D. C., 5 de abril de 1999.

Bibliografía:

- BERENDT, Joachim E., *El jazz - De New Orleans al Jazz Rock*. F.C.E., 1986.
 CARLES, Philippe y CLERGEAT, André, *Diccionario del jazz*, Muchnik, 1995.
 CLAYTON, Peter y GAMMOND, Peter, *Jazz a-z*, Taurus, 1989.
 DANCE, Stanley. *El mundo del swing*, Marymar, 1977.
 GLEASON, Ralph J. *Héroes del jazz*, Júcar, 1980.
 HENTOFF, Nat., *El jazz es...*, Pomaire, 1982.

hojas Universitarias.....

